

Esej o estetiki v obliki spremne besede¹

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

S tem zveščičem verzov, ki ga je njegov avtor naslovil *El pasajero*, smo priče prihodu novega pesnika, rojstvu nove muze. V vsakem trenutku se v zraku nahajajo pesniški glasovi, nekateri polni in harmonični, drugi vsaj pravilni; le redki med njimi pa so originalni pesniški kriki. Ne bodimo pretirano strogi ob pomanjkanju originalnosti; privoščimo umetniškemu delom, ki ne prinašajo novega stila, ustrezno kritiko. Zahtevajmo od njih polnost, harmoničnost ali vsaj pravilnost - vrline zunanosti.

Kot bralci pa prihranimo našo ljubezen za resnične pesnike, torej za ljudi, ki prinašajo nov stil, za ljudi, ki so stil. Zakaj ti ljudje obogatijo svet, povečajo realnost. Včasih se je trdilo, da materija niti ne raste niti se ne manjša; fiziki sedaj trdijo, da degradira, da se zmanjšuje. Resnica, da ne raste, pa še vedno drži. To pomeni, da so stvari vedno enake, da iz njihovega materiala ne more priti do nobenega povečanja. Dejstvo pa je, da pesnik vrže stvari v vrtnice in v spontani ples. Podvržene tej virtualni dinamičnosti, pa stvari dobijo nov pomen, spremenijo se v druge, nove stvari.

Vedno stara in nespremenljiva materija, ki jo sučejo vrtinci vedno nove poti, je tema umetnostne zgodovine. Dinamični vodni vrtinci, ki v svet vnašajo novosti in na idealen način povečujejo univerzum, so stili.

Naloga, da moram napisati nekaj besed o tej zbirki čudovitih pesmi, me je zadela tako nenadoma in nepričakovano, da nisem vedel, kako naj se je lotim.

Glavna značilnost te knjige je, kakor sem že rekel, da nam predstavlja resnično novega pesnika, stil in muzo. Po drugi strani pa stil in muza na teh straneh šele začnjata kliti. Mislim, da bi bilo netaktno, če bi ju poskušali prezgodaj definirati. Rajši bom naslednje strani posvetil splošnemu opisu tega, kaj stil ali muza sta. Iz teh strani se bo v bralca preselilo določeno spoštovanje do prvih poskusov tega pesnika, ki teži k tistemu najvišjemu, k čemur se lahko v umetnosti teži: biti on sam.

Bralca pa opozarjam, da stranem absolutne poezije *El pasajera* predhodijo moje besede absolutne proze kot njih preddverje. Govorijo o estetiki - ta je nekaj popolnoma drugega od umetnosti, je oziroma skuša biti znanost.

I

RUSKIN, TISTO UPORABNO IN LEPOTA

Branje verzov ni moja navada. V bistvu mislim, da ni to navada nikogar. Tako za branje kakor za ustvarjanje poezije bi morali zahtevati določeno svečanost. Ne zunanje pompozne svečanosti, ampak tisto notranjo omamljenost, ki preplavi naše srce v pomembnih trenutkih. Sodobna pedagogika s tem, ko naredi umetnost za nekaj uporabnega, normalnega in določenega v času, na obžalovanja vreden način vpliva na red estetske kulture. Na tak način izgubimo občutek za razlike; izgubimo spoštovanje in strah do umetnosti; približamo se ji v kateremkoli trenutku, prostoru, stanju in se navadimo na to, da je ne razumemo. Resnično čustvo, ki ga imamo v mislih danes, ko

¹ Spremnna beseda h knjigi *El pasajero* J. Morene Villa.

govorimo o estetskem užitku, je - če ga odkritosrčno želimo prepoznati - blede zadovoljstvo, brez moči in teže, ki nam ga vzbudi že zgolj bežen dotik z lepo umetnino.

Ruskin, ki je umetnost interpretiral na angleški način, je bil po vsej verjetnosti eden najbolj usodnih mož za Lepoto. Angleška interpretacija stvari je v njihovi redukciji na gospodinjске in običajne objekte. Anglež si predvsem želi dobrega, udobnega življenja; kar je za Francoza čutnost in za Nemca filozofija, je za Angleža *comfort*. Skratka: *comfort*, udobnost, postavlja stvarjem številne pogoje, ki se med seboj razlikujejo po tem, kateri izmed življenjskih funkcij se v vsakem posameznem primeru udobje nudi: samo en pogoj je generičen, neizogiben, *a priori* vsemu udobnemu: biti mora navada. Anglija ni zaman država, ki je rešila problem napredka, ne da bi opustila svoje stare navade. Nenavadno je že zaradi samega dejstva, da tako je, neudobno.

Ruskin je uspel izoblikovati interpretacijo umetnosti, ki od te jemlje samo tisto, kar se je sposobno spremeniti v vajo iz navade. Njegov evangelij je umetnost kot uporaba in udobje. Tako nagnjenje, seveda, lahko pripelje do dovršenosti samo tiste umetnosti, ki to, strogo vzeto, niso: industrijske in dekorativne umetnosti. Ruskin vztraja pri tem, da bi Lepoto vpeljal v strog in krotek angleški dom: da bi to dosegel, jo mora najprej ukrotiti, oslabiti, ji puščati kri. In ko iz nje naredi privid, pridevnik, jo popelje v spoštovana bivališča britanskih državljanov.

Ne trdim, da je lepota iz dekoracije in industrijske umetnosti izvzeta: pravim le, da njuna lepota ni samo lepota - je koristnost, okrašena z lepoto, ovešena z lepoto: je voda, obogatena s kakšno kapljico vina. Dejstvo je, da je sodobni človek navajen, da od lepote ne terja čustev, globljih od tistih, ki se rodijo iz industrijskih umetnosti, in če bi bil iskren, bi priznal, da estetski užitek ni nič drugačen od tistega, ki ga v njem vzbudijo dobro urejene in čedne stvari.

Treba bi bilo rešiti Lepoto iz te dekorativne utesnjenosti, v kateri se jo želi obdržati, da bi se jeklena duša pod soncem ponovno nevarno zableščala. Zdi se, da je temu dobremu 20. stoletju, ki nas nosi na svojih močnih in mišičastih rokah, usojeno, da bo, vztrajajoč pri razlikah, ki ločujejo stvari, opravilo z nekaterimi hinavščinami. Čutimo, kot da bi se iz korenin naše duše dvignila opoldanska volja, sovražnica vizij somraka, ko so vsi mački črni. Znanost za nas ne bo zdrava pamet, podpirana z merskimi aparati, niti Morala ne bo pasivna poštenost našega družbenega obnašanja, niti ne bo Lepota okrasje, preprostost ali spodobnost. Vse te stvari - zdrava pamet, vljudna poštenost, okrasje - so že v redu; nič nimamo proti njim, upiral bi se nam tisti, ki bi jih zaničeval. Vendar pa so Znanost, Morala in Lepota nekaj povsem drugega in jim niso v ničemer podobne ...

Branje poezije ni moja navada.

Jaz moram piti vodo iz čistega kozarca, ampak ne ponujajte mi lepega kozarca. Kot prvo sodim, da bi bil kozarec za pitje vode, strogo vzeto, le stežka lep; če pa bi bil, ga jaz ne bi mogel dvigniti k svojim ustom. Ko bi pil vodo iz njega, bi imel občutek, da pijem kri sebi podobnega - ne iz nekoga podobnega, ampak nekoga identičnega. Ali se posvečam gašenju žeje ali pa se posvečam Lepoti: nekaj vmesnega bi bilo ponarejanje tako prvega kot drugega. Ko bom žejen, mi, prosim, dajte poln, čist kozarec brez lepote.

Obstajajo ljudje, ki niso nikoli občutili žeje, tistega, kar imenujemo žeja, resnična žeja. In obstajajo ljudje, ki niso nikoli doživeli esencialnega izkustva Lepote. Samo tako je moč razumeti, da lahko nekdo pije iz lepih kozarcev.

II

"JAZ" KOT IZVAJAJOČE SE

Samo stvari lahko uporabljamo in koristimo. In obratno: v stvari je vpletena naša zedinjevalna dejavnost. Torej: do vsega imamo lahko utilitarističen odnos, razen do ene stvari, ene same in edine stvari: do JAZA.

Kant omeji moralo na svojo znano formulo: deluj tako, da drugih ljudi ne uporabljaš samo kot sredstva, ampak naj bodo smoter tvojih lastnih dejanj. Narediti tako kot Kant iz teh besed izraz nekega pravila in shemo vseh dolžnosti, je isto kot izjaviti, da v bistvu vsak izmed nas svoje vrstnike uporablja, jih obravnava kot stvari. Kantov imperativ v svojih različnih diktatih teži k temu, da bi bili ostali ljudje za nas *osebe* in ne koristi, stvari. Spoštovanje do osebe pa se pojavi takrat, ko izpolnimo nesmrtno evangelijsko pravilo: obnašaj se do bližnjega kot do samega sebe. Narediti iz nečesa *jaz sam*, je edini način, da preneha biti stvar.

Kot je videti, lahko v odnosu do drugega človeka, drugega subjekta, izberemo, ali se bomo do njega obnašali kot do stvari, ga uporabljali, ali pa se bomo obnašali do njega kot do "Jaza". Tukaj pa ima svoj košček prostora svobodna volja, ta košček prostora pa ne bi bil mogoč, če bi bili ostali človeški posamezniki resnično "Jaz". "Ti", "on" sta samo navidezno "jaz". Na kantovski način bi rekli, da moja *dobra volja* naredi iz "ti" in "on" kot neke druge "jaz".

Vendar smo prej govorili o "jazu" kot o edinem, česar ne samo nočemo, ampak celo ne moremo spremeniti v stvar. To je treba jemati dobesedno. Da bi to jasno domeli, moramo prvo spoznati razliko, ki izhaja iz tega, ali glagol uporabljamo v prvi osebi sedanjika indikativa ali v tretji osebi: na primer Jaz hodim. Pomen *hoditi* v "jaz hodim" in "on hodi" na prvi pogled kaže identičen videz - saj drugače ne bi uporabili istega idiomatičnega debla. Vendar bodite pozorni na to, da "pomen" ni nič drugega kot "nanašanje na objekt"; zato "identičen pomen" pomeni "nanašanje na enak objekt ali realnost, na enako potezo nekega objekta ali realnosti". Če pa se z malo vztrajnosti zamislimo o tem, na katero realnost se nanaša "jaz hodim", opazimo, da je razlika med to in tisto realnostjo, na katero se nanaša "on hodi", ogromna. "Njegova" hoja je realnost, ki jo zaznam z očmi in ki poteka v prostoru; je serija zaporednih položajev nog na zemlji. V "jaz hodim" mi mogoče pride na misel vizualna podoba mojih premikajočih se nog; ampak nad njo in na bolj direkten način se v meni pojavi nevidna realnost, ki ne pripada prostoru - napor, nagib, napetost in upor v mišicah. Razlika ne more biti večja. Lahko bi rekli, da se z "jaz hodim" nanašam na hojo, videno od znotraj tega, kar je, in v "on hodi" na hojo glede na njen zunanji učinek. Kljub temu, da se nam enotnost hoje kot intimnega procesa in hoje kot zunanjega dogodka kaže kot očitna, neposredna in se nam predstavi, ne da bi od nas zahtevala kakršenkoli napor, ne predpostavlja niti najmanjše podobnosti med svojima dvema obrazoma. Le kaj imata skupnega, v čem sta si lahko podobna nenavaden "intimen napor", "občutek upora" s telesom, ki spreminja svoj položaj v prostoru? Obstaja torej nek "jaz-hoditi", popolnoma drugačen od "hoditi vseh ostalih".

Naj vzamemo katerikoli drug primer, bomo prišli do enakega rezultata. Vendar pa se v primerih, kot je "hoditi", zdi, da je njihov zunanji pomen primaren in jasnejši. Sedaj ne bomo raziskovali, zakaj je to tako. Dovolj je, če povemo, da obstaja cela serija glagolov, pri katerih je pomen, ki ga imajo v prvi osebi, tisti primaren in očitni. Jaz želim, jaz sovražim, jaz čutim bolečino. Kdo je že kdaj čutil tujo bolečino ali sovraštvo? Vidimo samo skrčeno telo, užaloščene oči. Kaj ima s temi vizualnimi objekti skupnega

tisto, kar je v meni, kadar sovražim ali čutim bolečino?

S tem je, upam, pojasnjeno, kaj imam za razliko med "jazom" in vsem drugim, naj bo to telo brez življenja ali nek "ti", "on". Kako bi na splošno obrazložili to razliko med podoba ali konceptom bolečine in med bolečino kot občutkom, kot bolečo? Mogoče tako, da pokažemo na njuno medsebojno izključevanje: podoba neke bolečine ne boli, ampak nas od bolečine celo oddalji, zamenja jo z idealno senco. In obratno: boleča bolečina je nasprotna svoji podobi; v trenutku, ko iz same sebe naredi podobo, neha boleti.

Jaz torej ne pomeni tega človeka za razliko od drugega in še manj človeka za razliko od stvari, ampak vse - ljudi, stvari, situacije, kolikor se uresničujejo, so, se izvajajo. Vsak izmed nas je *jaz* in ne zato, ker bi pripadal neki privilegirani zoološki vrsti, ki ima projektivni aparat, imenovan zavest, ampak veliko bolj preprosto zato, ker nekaj *je*. Ta rdeča usnjena škatla, ki jo imam pred sabo, ni *jaz* zato, ker je samo moja podoba, biti podoba pa pomeni ravno ne biti tisto upodobljeno. Podoba, koncept itd. so zmeraj *podoba*, *koncept od* nečesa ... in ta, *od* česar so podoba, je resnično bitje. Ista razlika obstaja med bolečino, o kateri mi pripovedujejo, in tisto, ki jo čutim, kot med rdečo, ki jo vidim *jaz*, in biti rdeče usnje te škatle. Zanj je biti rdeča isto, kot zame čutiti bolečino. Tako kot obstaja nek *jaz* gospod ta in ta, obstaja nek *jaz*-rdeče, nek *jaz*-voda in nek *jaz*-zvezda.

Vse, gledano od znotraj samega sebe, je *jaz*.

Sedaj vidimo, zakaj se pred "jaz" ne moremo postaviti v utilitaristični položaj: enostavno zato, ker se ne moremo postaviti pred njega, ker je z nečim popolnoma povezan, od njega neločljiv, zato, ker je vse, če je intimnost.

III

"JAZ" IN MOJ JAZ

Vse, gledano od znotraj mene samega, je *jaz*.

Ta stavek nam lahko služi le kot most k točnemu razumevanju tistega, kar iščemo. Strogo vzeto, ni točen.

Kadar *jaz* čutim neko bolečino, kadar ljubim ali sovražim, svoje bolečine ne vidim, niti ne vidim sebe ljubiti ali sovražiti. Da bi *jaz* lahko videl *svojo* bolečino, potem moram prekiniti svoj položaj bolečega in se spremeniti v nek videči *jaz*. Ta *jaz*, ki vidi drugega bolečega, je sedaj resnični, izvajajoči se, sedanji *jaz*. Natančno vzeto, je boleči *jaz* bil, sedaj pa je samo podoba, stvar oz. objekt, ki ga imam pred sabo.

Na tak način smo prišli do zadnje stopničke analize: "jaz" ni človek v opoziciji s stvarmi, "jaz" ni ta subjekt v opoziciji s subjektom "ti" ali "on", "jaz", konec koncev, ni tisti "jaz sam", *me ipsum*, katerega mislim, da spoznam, ko sledim delfski apotezmi: "Spoznaj samega sebe." To, kar vidim, da se na obzorju dviga in se na podaljšanih oblakih jutranjega sveta obotavlja kot zlata amfora, ni sonce, ampak podoba sonca; na isti način je "jaz" samo podoba mojega "jaza", čeprav se mi zdi, da ga imam neposredno ob sebi.

To ni primerno mesto, da bi napovedali vojno izvirnemu grehu modernega obdobja, ki je, če smo odkriti, tako kot vsi izvorni grehi nujen pogoj mnogih vrlin in zmag. Govorim o subjektivizmu, duševni boleznin obdobja, ki se začne z renesanso in za katerega je značilna predpostavka, da sem tisto najbližje sebi *jaz* - hočem reči, da sta pri mojem spoznavanju meni najbližja moja realnost in *jaz* kot realnost. Fichte, ki je bil v prvi vrsti človek pretiravanja, pretiravanje samo, dvignjeno na genialno raven, predstavlja maksimalno stopnjo te subjektivne vročice, pod njegovim vplivom je potekalo neko obdobje, ko so ob določenih jutranjih urah v nemških učilnicah iz jaza vlekli svet,

tako kot nekdo potegne robček iz žepa. Potem ko je Fichte nakazal spust subjektivizma, in mogoče prav v teh trenutkih, se je kot nejasen obris obale pokazal nov način razmišljanja, prost tistih skrbi.

Ta *jaz*, ki ga moji someščani kličejo Gospod ta in ta in sem jaz sam, ima v bistvu za mene iste skrivnosti kot za njih. In obratno: o ostalih ljudeh in stvareh imam podatke, ki niso nič manj direktni kot tisti, ki jih imam o sebi samem. Prav tako kot mi luna kaže samo svoja bleda zvezdnata pleča, je moj "jaz" zakrinkan potnik, ki se prestopi pred *mojim* spoznanjem tako, da lahko vidim samo njegova v plašč zavita pleča.

Od rečenega do storjenega je dolga pot - vzklika drhal. Nietzsche pa: "Zelo enostavno je stvari misliti; vendar jih je zelo težko biti." Ta razdalja, ki ločuje rečeno od storjenega, od nekaj misliti in nekaj biti, je natančno enaka polovici tiste med *stvarjo* in *jazom*.

IV

ESTETSKI OBJEKT

Tako smo prišli do naslednje hude dileme: nič ne moremo narediti za objekt našega spoznavanja, za nas ne more obstajati nič, če se ne spremeni v podobo, koncept, idejo - skratka, če ne neha biti tisto, kar je zato, da se transformira v senco ali shemo samega sebe. Samo z eno stvarjo smo v intimnem odnosu: ta stvar je naš individuum, naše življenje, vendar pa ta naša intimnost s tem, ko se spremeni v podobo, neha biti intimnost. Ko sem rekel, da se v "jaz hodim" nanašamo na hojo, ki je videna od znotraj, sem misli na relativno notranjost: v primerjavi s podobo gibanja telesa po prostoru je podoba gibanja mojih občutkov in čustev kot neka notranjost. Ampak *resnična intimnost, ki je nekaj, v kolikor se izvaja*, je enako oddaljena od podobe eksterne kot od podobe interne.

Intimnost ne more biti naš objekt, prav tako kot ne more biti objekt znanosti, niti praktičnega mišljenja, niti domišljajske reprezentacije. Kljub temu pa je resnična bit vseh stvari, edino kontemplacija o njej bi nas popolnoma zadovoljila.

Nehajmo zasledovati vprašanje, ali je razumsko možno in kako bi bilo možno narediti za predmet naše kontemplacije tisto, za kar se zdi, da mu je usojeno, da nikoli ne bo objekt. To bi nas popeljalo predaleč v notranjost metafizičnih ozemelj. Z vso pozornostjo se postavimo pred neko umetniško delo - na primer pred *Pensierosa*, božansko mirnega pod mrzlo lučjo medičejske kapele. In vprašajmo se, katera je, konec koncev, tista *stvar*, ki je cilj, objekt in tema naše kontemplacije.

Blok marmorja ni kot podoba neke realnosti: povsem jasno nam je, da če bi lahko v spominu zadržali vse njegove detajle, bi bila njegova materialna eksistenca indiferentna. Zavest o realnosti tistega marmornega telesa ne poseže v naš estetski užitek - oziroma bolje povedano, poseže samo kot sredstvo, s pomočjo katerega bi mi prišli do neposrednega spoznanja nekega popolnoma imaginarnega objekta, ki bi ga lahko v celoti prepeljali v našo domišljijo.

Vendar pa tudi domišljjski objekt ni estetski objekt. Ni razloga, da bi se moral domišljjski objekt v čem razlikovati od realnega objekta: razlika med njima je v tem, da si eno stvar predstavljamo kot obstoječo, drugo pa kot neobstoječo. Vendar pa je *Pensierosa* nov objekt neprimerljive vrednosti, s katerim se čutimo povezane, zahvaljujoč tistemu domišljjskemu objektu. Začenja se točno tam, kjer se vsaka podoba konča. To ni belina marmorja, niti te poteze in oblike, ampak tisto, na kar vse to nakazuje in ki se nepričakovano pojavi pred nami v tako popolni prisotnosti, da jo lahko

opišemo samo z naslednjimi besedami: absolutna prisotnost.

Kakšna je razlika med vizualno podobo razmišljajočega moža, ki se nam včasih pojavi, in med razmišljanjem Pensierosa? Tista vizualna podoba na nas deluje kot pripoved, pripoveduje nam, da tam, pred našimi očmi, nekdo razmišlja: vedno obstaja neka razdalja med tem, kar se nam ponuja kot podoba, in tem, na kar se podoba nanaša. V Pensierosu pa imamo samo dejanje mišljenja v svojem izvajanju. Prisostvujemo nečemu, kar nam ne more biti nikoli prisotno na noben drug način.

Trivialna in napačna je razlaga, ki nam jo o tem nenavadnem načinu spoznanja, vedenja o nekem objektu, ki nam ga umetnost ponuja, da sodobni estetik. Lipps pravi, da v kos čednega marmorja projektiram svoj jaz, ta Pensierosova intimnost je potem takem preobleka mene samega. To je povsem očitno napačno: popolnoma se zavedam tega, da je Pensieroso on in ne jaz, je svoj *jaz* in ne moj.

Lippsova napaka je otrok tistega subjektivističnega poželenja, ki sem ga omenjal prej, kakor da bi tisto dobesedno neprimerljivo transparentnost estetskega objekta lahko imel zame - zunaj umetnosti - moj jaz. Ne v opazovanju samega sebe ne v raziskovanju samega sebe ne najdem intimnosti mišljenja tako kot v tej marmorni prostornini. Nič ni bolj napačnega kot domnevati, da je umetnost podzemno notranje življenje, način, s pomočjo katerega bi drugim sporočili, kaj se v našem duhovnem podzemlju pretaka. Za to obstaja jezik; ampak jezik se na intimnost zgolj nanaša, je pa ne nudi.

Bodite pozorni na tri termine, ki se pojavljajo v vsakem idiomatskem izražanju. Kadar pravim "boli me", moramo razlikovati med: 1. bolečino samo, ki jo čutim; 2. mojo podobo te bolečine, ki ne boli; 3. besedo "boli me". Kaj je tisto, kar sorodni duši prenese zvok "boli me", kaj ta pomeni? Ne bolečo bolečino, ampak bolečino lajšajočo podobo bolečine.

Pripoved iz vsega naredi privid samega sebe, ga oddalji, ga preloži onkraj obzorja sedanjosti. Tisto pripovedovano je "je bilo", in ta *je bilo* je shematična oblika, ki pušča v sedanjosti tisto, kar je odsotno, bit tistega, kar ni več - koža, ki jo kača zavže.

Torej, pomislimo malo, kaj bi pomenil jezik ali sistem ekspresivnih znakov, katerih funkcija ne bi bila v pripovedovanju o stvareh, ampak bi nam le-te predstavljal na način njihovega izvajanja.

Tak jezik je umetnost: to počne umetnost. Estetski objekt je neka intimnost kot taka - je vse, kolikor je *jaz*.

Ne trdim - pazite! -, da nam umetniško delo odkrije skrivnost življenja ali biti; trdim pa, da nam umetniško delo ugaja na ta nenavaden način, ki ga imenujemo estetski užitek, zato ker se nam zdi, da nam naredi vidno intimnost stvari, njihovo izvajajočo se realnost - v nasprotju s tistim, ki v drugih spoznanjih znanosti vidi zgolj sheme, oddaljena namigovanja, sence in simbole.

V

METAFORA

Ko se naš pogled usmeri k neki stvari, se spotakne ob njeno površje in se odbije nazaj v našo zenico. Ta nesposobnost prodiranja v objekte dá vsemu kognitivnemu dejanju - videnju, podobi, konceptu - nenavaden značaj dvojnosti, ločevanja med poznano stvarjo in subjektom, ki spoznava. Samo pri transparentnih objektih, na primer pri steklu, imamo občutek, da se ta zakon ne izpolnjuje: moj pogled prodre v steklo, skratka, z dejanjem gledanja grem skozi stekleno telo in dogodi se trenutek popolnega prodretja vanj. V transparentnosti sva stvar in jaz eno. Vendar, ali se to, strogo vzeto,

res dogodi? Da bi bila transparentnost stekla resnična, moram usmeriti svoj pogled skozenj, v smeri drugih objektov, od katerih se pogled odbije: steklo, ki bi ga opazovali na prazni podlagi, za nas ne bi obstajalo. Esenca stekla je v tem, da služi za prehod k drugim objektom: njegova bit je ravno v ne biti on, ampak biti druge stvari. Nenavadno poslanstvo ponižnosti, zanikanja samih sebe, ki je pripisano nekaterim bitjem! Ženska, ki je po Cervantesovemu mnenju "transparenten kristal lepote", se tudi zdi obsojena na "biti nekaj drugega od sebe": zdi se, da je ženski tako telesno kakor tudi duhovno namenjeno, da služi za dišeč prehod drugim bitjem, da pusti, da vanjo prodreta tako ljubimec kot otrok.

Da se vrnem k naši temi: če, namesto da skozi steklo opazujem druge stvari, vzamen njega za cilj svojega namena, steklo preneha biti transparentno in pred mano se pojavi neprozorno telo.

Ta primer s steklom nam lahko pomaga, da razumsko dojamemo tisto, kar nam je na instinktiven način, preprosto in povsem očitno, dano vedeti v umetnosti: objekt, ki v sebi združuje dvojni pogoj, je transparenten in tisto, kar v njem proseva, ni nič drugega kot on sam.

Torej: ta objekt, ki proseva samega sebe, estetski objekt, najde svojo osnovno obliko v metafori. Rekel bi, da sta estetski objekt in metaforični objekt ena in ista stvar, oziroma, da je metafora osnovni objekt, lepa celica.

Neupravičena nepozornost znanstvenikov še vedno ohranja metaforo v njenem položaju *terre incognite*. Ne domišljam si, da bom na teh kratkih straneh razvil teorijo o metafori, rad bi samo nakazal, kako se v njej na očiten način razkrije pristen estetski objekt.

Kar takoj bi rad opozoril, da se v terminu "metafora" skrivata hkrati proces in rezultat, oblika notranje dejavnosti in z njo dosežen objekt.

Pesnik iz Levanta, gospod López Picó, pravi, da je cipresa
e com l'espectre d'una flama morta.

To je zanimiva metafora. Kaj je njen metaforični objekt? Niti cipresa niti plamen niti prikazen: vse to spada v krog realnih podob. Nov objekt, ki nam stopi nasproti, je "cipresa - prikazen nekega plamena". Torej, taka cipresa ni cipresa, niti taka prikazen ni prikazen, niti tak plamen ni plamen. Če hočemo obdržati tisto, kar ostane od ciprese, ko ta enkrat postane plamen in iz tega postane cipresa, potem to omejimo na opazko realne identitete, ki obstaja med linearno shemo ciprese in linearno shemo plamena. To je realna podobnost med tema dvema stvarima. V vsaki metafori obstaja neka resnična podobnost med eno in drugo stvarjo. V vsaki metafori obstaja neka resnična podobnost med njenimi elementi, od tu tudi prepričanje, da je bistvo metafore v asimilaciji, mogoče v asimilatoričnem približanju zelo različnih stvari.

To je napaka. Prvič, ta manjša ali večja razdalja med stvarmi ne pomeni drugega kot manjšo ali večjo podobnost med njimi; zelo oddaljene pomeni torej zelo malo podobne. Kljub temu pa nas metafora zadovolji prav zato, ker v njej opazimo globljo in bolj odločilno povezavo med dvema stvarima kakor kakršnokoli podobnost.

Če smo pri branju verza López Picója pozorni in že vnaprej odločeni vztrajati pri tem, v čemer sta si ti dve stvari resnično podobni - linearni shemi ciprese in plamena, opazimo, da ves čar metafore izgine, najdemo pa se pred mutasto, nepomembno geometrično opazko. Realna asimilacija potemtakem ni tisto metaforično.

Dejansko je pozitivna podobnost prva artikulacija metaforičnega aparata, vendar samo to, nič drugega. Potrebujemo resnično podobnost, določeno bližino, ki jo lahko spoznamo med dvema elementoma, in to za drugačen namen, kot predpostavljamo.

Bodite pozorni na to, da so podobnosti, na katere se naslanjajo metafore, iz real-

nega zornega kota vedno nebstvene. V našem primeru je identiteta med linearno shemo ciprese in plamena tako zunanja, nepomembna za vsakega izmed mnogih elementov, da se je ne obotavljamo imeti za pretvezo.

Mehanizem je verjetno tak: gre za izoblikovanje nekega novega objekta, ki ga bomo imenovali "lepa cipresa", v nasprotju z resnično cipreso. Da bi jo dosegli, je to zadnje treba podvreči dvema operacijama: prva je v tem, da se osvobodimo ciprese kot vizualne in fizične realnosti, v izničenju realne ciprese; druga je v tem, da ji dodamo novo zelo fino lastnost, ki ji dá značaj lepote.

Da bi dosegli prvo, poiščemo neko drugo stvar, ki je cipresi v kakšni točki, ki pa je za obe nepomembna, resnično podobna. Naslanjajoč se na to neesencialno identiteto, razglasimo njuno absolutno identiteto. To je absurdno, nemogoče. Združeni zaradi neke nepomembne podobnosti se ostali deli obeh podob upirajo popolni izenačitvi in drug drugega zavračajo. Tako torej resnična podobnost v bistvu služi za poudarjanje resnične nepodobnosti med tema dvema stvarima. Kjer pa pride do resničnega istovetenja, metafore ni. V le-tej živi jasna zavest o ne-identiteti.

Max Müller je opozoril na to, da metafora v Vedah za izraz svoje temeljne besedne igre še ne pozna besede "kot". Namesto tega pa se nam metaforična operacija pokaže na površju, razgaljena, in prisostvujemo trenutku negacije identitete. Vedski pesnik ne reče "trden kot skala", ampak *sa, parvato na acyutas - ille firmus, non rupes*. Kot da bi rekel: trdnost je v bistvu samo atribut skale, ampak on je tudi trden; torej kot neka nova trdnost, ki ni tista od skal, ampak trdnost druge vrste. Na isti način, kot pesnik ponuja Bogu svojo himno *non suavem cibum*, ki je sladka, ni pa poslastica; se rečni breg mukajoč nadaljuje, "vendar pa ni bik".²

Tradicionalna logika je govorila na način *tollendo ponens*, kjer je negacija ene stvari hkrati afirmacija neke nove. Tako tukaj cipresa-plamen ni resnična cipresa, ampak je nov objekt, ki ohranja od fizičnega drevesa notranji model - model, v katerega je vnesena nova substanca, popolnoma tuja cipresi, prividna materija mrtvega plamena.³ In obratno, plamen zapusti svoje stroge stvarne meje - ki iz njega delajo plamen in nič več kot samo plamen, da bi se utekočinil v idealen model, v nekaj kot imaginativno tendenco.

Torej je rezultat te prve operacije izničitve stvari v tem, kar so kot realne podobe. Ob trkih druge ob drugo se njihovi trdi oklepi zlomijo in notranja tekoča materija postane mehka kot plazma, pripravljena na to, da dobi novo obliko in strukturo. Stvar cipresa in stvar plamen se pretakata in se izmenjujeta v težnji za idealno cipreso in težnji za idealni plamen. Zunaj metafore, v ekstrapoetičnem mišljenju, sta vsaka izmed teh stvari cilj, konec poti za našo zavest, sta njena objekta. Zato iti v smeri k eni izmed njiju izključuje iti v smeri k drugi. S tem, ko metafora z enako močjo zatrjuje svojo radikalno identiteto kakor tudi svojo radikalno ne-identiteto, nas spodbudi, da v prvi ne iščemo tistega, kar sta obe stvari kot realni, kot objektivna termina; ampak, da jih imamo zgolj za izhodni točki, material, znak, onkraj katerega bomo našli identiteto novega objekta, cipreso, ki jo bomo lahko imeli za plamen, ne da bi bilo v tem kaj absurdnega.

Druga operacija: ko enkrat odkrijemo, da identiteta ni v realnih podobah, metafora trdovratno vztraja pri tem, da bi nam jo v njih prikazala. Tako nas potiska k drugemu svetu, kjer je očitno ona mogoča.

Preprosto opazovanje nas navede, da najdemo pot k temu novemu svetu, v katerem so ciprese plameni.

² Max Müller, *Origine et développement de la Religion*, str. 179.

³ Jasno je, da v tem primeru obstajajo tri metafore: tista, ki iz ciprese naredi plamen, tista, ki iz plamena naredi prikazen, in tista, ki iz plamena naredi mrtev plamen. Da bi poenostavil, analiziram samo prvo.

Vsaka podoba ima, recimo takole, dva obraza. En njen obraz je podoba te ali one stvari; drugi njen obraz je, kolikor je podoba, nekaj mojega. Jaz vidim cipreso, jaz imam podobo, jaz si domišljam cipreso. Tako da je, kar se tiče ciprese, *samo* podoba; kar pa se tiče mene, je neko moje realno stanje, je trenutek mojega jaza, mojega bitja. Seveda, medtem ko se moje vitalno dejanje, videti cipreso, *izvaja*, je ta tisti objekt, ki zame obstaja; da obstajam *jaz*, je v tistem trenutku zame nepoznana skrivnost. Po eni strani je torej beseda cipresa ime neke stvari; po drugi strani pa je glagol - moje videnje ciprese. Če pa se, po drugi strani, to bitje ali moja dejavnost spremeni v objekt percepcije, je nujno, da se, recimo takole, obrnem s hrbtom proti cipresi in tako v obratnem smislu od te k prejšnji stvari, se zazrem v svojo notranjost in vidim cipreso, ki se derealizira, transformira v mojo dejavnost, v *jaz*. Z drugimi besedami, nujno je, da najdem način, da beseda "cipresa", ki izraža nek samostalnik, izbruhne, postane dejavna in zadobi glagolsko vrednost.

Temu, da je vsaka podoba kot moje izvajajoče se stanje, kot dejavnost mojega jaza, pravimo čustvo. Presežena napaka nove psihologije je, da so s to besedo označevali samo stanja zadovoljstva in nezadovoljstva, veselja in žalosti. Vsaka objektivna podoba, ki vstopi v našo zavest ali iz nje izstopi, sproži subjektivno reakcijo - tako kot ptič zatrese vejo, ko nanjo prileti ali z nje odleti, tako kot se pri vklopu ali izklopu električnega toka sproži nek nov trenuten tok. Še več: ta subjektivna reakcija ni nič drugega kot samo dejanje percepcije, torej videnja, spominjanja, razumevanja itd. Prav zato je niti ne opazimo; morali bi se odtrgati od prisotnega objekta in se posvetiti našemu dejanju videnja in zato bi se to dejanje moralo zaključiti. Vrnimo se k tistemu, kar smo omenili zgoraj: naša intimnost ne more biti za nas na direkten način naš objekt.

Vrnimo se k našemu primeru. Najprej se nas vabi k temu, da mislimo na neko cipreso; potem se nam cipreso odvzame in se nam predlaga, naj na isti idealni kraj, ki ga je zasedala, postavimo prikazen nekega plamena. Z drugimi besedami: podobo ciprese moramo videti skozi podobo plamena, *vidimo jo* kot plamen in obratno. Če pa sta medsebojno neprozorni, druga drugo izključujeta. Vendar pa je dejstvo, da ko beremo ta verz, spoznamo, da obstaja med njima možnost popolnega medsebojnega prodiranja - torej, da se lahko ena, ne da bi prenehala biti to, kar je, znajde na istem mestu, na katerem se nahaja tudi druga: gre torej za primer transparentnosti, ki se verificira na mestu čustev od obeh.⁴ Čustvo-cipresa in čustvo-plamen sta identična. Zakaj? Ah! Ne vemo, zakaj; to je vedno iracionalno dejstvo umetnosti, to je absoluten empirizem poezije. Vsaka metafora je razkritje enega izmed zakonov veselja. In po odkritju ene metafore še vedno ne poznamo njenega zakaj. Enostavno *čutimo* neko identiteto, na izvajajoč način živimo bit ciprese-plamena.

Tu bomo sedaj prekinili analizo našega primera. Odkrili smo objekt, sestavljen iz treh elementov oz. dimenzij: stvar cipresa, stvar plamen - ki se spremenita v lastnost neke tretje stvari -, v čustveno mesto ali v obliko *jaz* od obeh. Obe podobi dasta novemu čudovitemu telesu objektivni značaj; njegova čustvena vrednost mu da značaj globine, intimnosti. Tako, da bi obe besedi enako upoštevali, bi morali ta novi objekt imenovati "čustvena cipresa".

⁴ Beseda "metafora" - transferenca, transpozicija - glede na svojo etimologijo kaže na položaj neke stvari na položaju druge; *quasi in alieno loco collocantur*, pravi Cicero, *De Oratore*, III, 38. Vendar pa je transferenca v metafori vedno obojestranska: cipresa je plamen in plamen je cipresa - to pomeni, da mesto, kamor se postavi eno izmed obeh, ni mesto od druge, ampak čustveno mesto, ki je isto za obe. Metafora je torej v transpoziciji ene stvari iz svojega realnega mesta v svoje čustveno mesto.

To je ta nova stvar, ki smo jo zasegli - za nekatere simbol najvišje realnosti. Tako
 Carducci: *E già che la metàfora, regina
 Di nascita e conquista,
 È la solla gentil, salda, divina
 Verita che sussista ...*

VI

STIL ALI MUZA

Še nek zadnji preudarek bi tukaj dodal. Skoraj univerzalna doktrina estetike se nagiba k definiciji umetnosti - na tak ali drugačen način - kot izrazu človeške notranjosti, subjektivih čustev. Na teh straneh ne bom razpravljal o tem splošno odobranem mnenju, ampak bom le podčrtal nesoglasje med tem mnenjem in tistim, ki sem ga predstavljal na prejšnjih straneh.

Umetnost ni taka dejavnost izražanja, pri kateri bi tako izraženo kot še neizraženo že prej obstajalo kot realnost. V jedrnatih analizah metaforičnega mehanizma, ki sem jo napisal, čustva niso smoter poetičnega dela. Neresnično, izmišljeno in napačno je mnenje, da je umetniško delo izraz realnega čustva. V našem primeru je estetski objekt dobesedno objekt, tisti, ki smo ga imenovali "čustvena cipresa". Potemtakem je tudi čustvo v umetnosti znak, izrazno sredstvo in ne tisto izraženo, material za neko novo telesnost *sui generis*. "Don Kihot" ni niti moje čustvo niti realna oseba niti podoba realne osebe: je nov objekt, ki živi v okolju estetskega sveta, ta pa je drugačen od fizičnega sveta in psihološkega sveta.

To, kar se dogaja, je, da se izrazna funkcija jezika omejuje na izražanje nekih podob - stvari, oseb, situacij, čustev - z drugimi podobami (zvočnimi ali vizualnimi podobami besed), umetnost pa, nasprotno, uporablja izvjalna čustva kot sredstva izražanja in zahvaljujoč temu da izraženemu značaj izvajajočega se. Rekli bi, da če nam jezik govori o stvareh, se nanje enostavno samo nanaša, medtem ko jih umetnost izvaja. Nobenega zadržka ni, da umetnosti ne bi imenovali ekspresivna funkcija, s tem da se v izrazu loči dve različni sili: aluzivno in izvršilno.

Mimogrede pa iz vsega povedanega deduciramo še drugo pomembno posledico: *Umetnost je bistveno IREALIZACIJA*. V estetskem prostoru se lahko različne tendence klasificira na realistične in idealistične, neizogibna pa je predpostavka, da je esenca umetnosti stvaritev neke nove objektivnosti, ki se rodi iz poprejšnjega zloma in izničitve resničnih objektov. Iz tega sledi, da je umetnost dvojno irealna: prvič zato, ker ni realna, zato, ker je nekaj drugega od realnega; drugič zato, ker ta nova in drugačna stvar, ki je estetski objekt, nosi v sebi kot enega izmed svojih elementov zmravljenje realnosti. Ker je drugi plan možen samo za prvim planom, pa se ozemlje lepote začne za mejami realnega sveta.

Pri analizi metafore smo spoznali, kako se vse konča pri tem, da se iz naših čustev naredi sredstvo za izražanje prav s tem, v čemer so neizrazljiva. Mehanizem, ki nas do tega pripelje, je v tem, da naše normalno videnje stvari vzburkamo, tej motnji našega videnja pa prihitimo na pomoč nekaj, kar nam navadno ostane skrito: čustvena vrednost stvari.

Presežek in zlom strukture teh stvari in njihova nova struktura ali čustvena interpretacija sta dva obraza istega procesa.

Nenavaden način derealizacije stvari, ki ga poseduje vsak pesnik, je njegov stil. In gledano z druge strani, derealizacije ni moč doseči, če ne gre za podjarmljenje ene strani, te, ki v podobi vidi objekt, tisti, ki jo ima za subjektivno, čustveno, za odpustek

nekega jaz, se razume, da se je lahko reklo: en stil je en človek.

Ne pozabite pa, da ta subjektivnost obstaja samo, kolikor se ukvarja s stvarmi, pojavlja se samo v deformacijah, vstavljenih v realnost. Še jasneje: stil prihaja iz individualnosti "jaza", vendar se uresničuje v stvareh.

Jaz vsakega pesnika je nov slovar, nov jezik, prek katerega pridejo do nas objekti kot cipresa-plamen, o katerem prej nismo nič vedeli. V realnem svetu lahko obstajajo stvari pred besedami, ki se nanje nanašajo, vidimo in dotikamo se jih lahko, preden poznamo njihova imena. V estetskem svetu pa je stil, na svoj način, beseda in roka in zenica: samo z njim in zaradi njega spoznamo nekatere nove stvaritve. Kar pravi en stil, ne more reči drugi. Obstajajo stili z bogatim besednim zakladom, ki lahko iz čudežnega kamnoloma izkopljejo nešteto skrivnosti. So stili, ki posedujejo le tri ali štiri besede, vendar nam z njimi približajo nek kot lepote, ki bi drugače ostal neizrečen. Vsak resnični pesnik, naj bo plodovit ali boren, je potemtakem nenadomestljiv. Znanstvenik prekaša znanstvenika pred njim: pesnik pa je vedno dobesedno nepresegljiv.

Zato je očitna neprimernost vsakega posnemanja v umetnosti. Zakaj? V znanosti je nekaj vredno prav tisto, kar je mogoče ponoviti, stil pa je vedno edinec.

Prav zato ob branju nedavnih pesniških del - ki jih prebiram samo ob trenutkih slastnega, vročičnega preobila, čutim prav religiozno čustvo, kadar me v njih poleg vrlin polnosti, harmonije in pravilnosti preseneti jok ob rojstvu novega stila, ki klije, bled prvi nasmeh nove otroške muze. To je obljuba, da bo naš svet povečan.

VII

"EL PASAJERO" ALI NOVA MUZA

To pa je zame knjiga Morena Ville. V njej je pesem z naslovom "En la selva fervorosa" (V goreči džungli), ki jo mora bralec brati notranje povsem zbran. V njej je čista poezija. V njej ni nič več kot poezija. Nahaja se oproščena še tistega minimuma realnosti, ki ga je ohranjal simbolizem z ohranjanjem občutka za stvari. Od teh se ne ohranja niti občutek (kot se to dogaja v opisih, ki predhodijo pesmi).

Med vsemi fizičnimi lastnostmi obstaja ena, ki meri na irealnost: to je vonj. Da bi ga zaznali, iščemo po poti zatopitve sami vase: čutimo, da ni potrebno, da se osamimo od okolja, ki nas drži in vklene v uporabniški red realnosti. Zato zapremo oči in nekajkrat globoko vdihnemo, tako da se za trenutek znajdemo z vonjem na samem. Nekaj podobnega zahteva, če jo želimo razumeti, omenjena pesem, ustvarjena iz dehtečega mesa.

Iz druidskega dna tega pragozda se nam smehlja nova muza, ki si želi rasti in ki bo, upajmo, nekega dne zrasla v svojo lastno polnost.

V naši peklensko vroči puščavi se odpira vrtnica.

1914.

prevedla: Veronika Rot